

Online Research @ Cardiff

This is an Open Access document downloaded from ORCA, Cardiff University's institutional repository: <https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/128891/>

This is the author's version of a work that was submitted to / accepted for publication.

Citation for final published version:

Sanna, Adele 2013. Al di là e al di qua della Storia: L'Antigone di Vittorio Alfieri e l'Antígona furiosa di Griselda Gambaro. New Readings 13 , pp. 42-56. 10.18573/newreadings.91 file

Publishers page: <http://doi.org/10.18573/newreadings.91>
<<http://doi.org/10.18573/newreadings.91>>

Please note:

Changes made as a result of publishing processes such as copy-editing, formatting and page numbers may not be reflected in this version. For the definitive version of this publication, please refer to the published source. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite this paper.

This version is being made available in accordance with publisher policies.

See

<http://orca.cf.ac.uk/policies.html> for usage policies. Copyright and moral rights for publications made available in ORCA are retained by the copyright holders.



Al di là e al di qua della Storia:
L'*Antigone* di Vittorio Alfieri e
l'*Antígona furiosa* di Griselda Gambaro*

Adele Sanna
(University of Virginia)

This mechanism of insolubility is the motor of constant self-renewal in Greek myths and in Greek drama. A Greek tragedy poses questions which we must ask of ourselves and of the world about us [...]. But it promises no fixed answers [...]: we must continue to ask.

GEORGE STEINER

Nell'introduzione al suo libro *Reclaiming Klytemnestra*, Kathleen Komar equipara l'elaborazione di riscritture, adattamenti e revisioni all'insegnamento di una lingua straniera. In entrambi i casi, infatti, l'incontro / scontro con un sistema significante diverso dal nostro ci rende consapevoli della natura culturalmente costruita del nostro pensiero, destabilizzandone e rivitalizzandone le basi:

In many ways, creating a revisionary text is akin to teaching a foreign language. Not until we learn another language does it occur to us that our own is not really a transparent window on the world, a god-given and accurate medium for understanding our surroundings. We are forced to become aware of the culturally constructed nature of our own signifying system. Revisionary texts function as a new language system; they destabilize and therefore revitalize our thinking and judgment about the founding cultural myths of the West. (3)

Scopo di questo articolo è di attuare uno studio comparativo dell'*Antigone* (1776) di Vittorio Alfieri (1749–1803) e dell'*Antígona furiosa* (1986) di Griselda Gambaro (1928) focalizzato su quello che Bernheimer ha definito, nel suo rapporto sulla disciplina delle letterature comparate del 1993, "lo spazio del confronto". Piuttosto che sottolineare le somiglianze fra le due opere, derivanti dalla loro riconducibilità ad una stessa fonte (il mito greco di Antigone), questo lavoro ne

*Ringrazio la *University of Virginia* e in particolare il Professor Randolph Pope e la Professoressa Cristina Della Coletta per i preziosi suggerimenti. Inoltre, desidero ringraziare l'anonimo reviewer che ha contribuito con i suoi commenti al miglioramento dell'articolo.

evidenzierà le differenze, relative alle diverse “posizionalità” dei due autori: Italia del 1776 e Argentina del 1986. In particolare, si cercherà di dimostrare che gli scopi della riscrittura dello stesso mito sono opposti nelle due opere: mentre nell' *Antigone*, infatti, Alfieri usa il mito per mostrare pessimisticamente l'irrisolvibilità del conflitto assoluto e a-storico fra tirannide e libertà, nell' *Antígona furiosa*, Gambaro, al contrario, usa il mito come luogo ideale per un discorso politico, inserito pienamente nell' *hic et nunc* della Storia. Del resto, l'enorme diffusione dei miti greci e il loro continuo adattamento in altri luoghi e in altre epoche è dovuta, secondo Wendy Doniger, alla loro duplice natura di “telescopio” e “microscopio”: da una parte riescono a mostrare ciò che è generale e astratto; dall'altra parte evidenziano ciò che è interamente personale e solipsistico. Questa “doppia visione” dei miti, come spiega acutamente Doniger, permette loro una vitalità narrativa interdisciplinare e transculturale.

La dimensione telescopica e microscopica del mito di Antigone ne ha provocato numerosissime riscritture, ognuna delle quali capace di evidenziarne aspetti diversi, addirittura contrastanti, al suo interno. Nell'antica Grecia, i tre celebri drammaturghi Eschilo (525 a.C.–456 a.C.), Euripide (480 a.C.–406 a.C.) e Sofocle (496 a.C.–406 a.C.) inseriscono il mito nelle loro opere in modo molto diverso.¹ Eschilo presenta in *Sette a Tebe* i momenti precedenti alla battaglia fra argivi e tebani e dedica solo una piccola parte al problema della sepoltura di Polinice: il conflitto fra Antigone e Creonte è assente e l'opera si conclude con la separazione del coro in due opposti partiti che prendono posizione a favore o contro la decisione di Antigone di seppellire suo fratello. Nell'opera di Euripide *Fenicie*, in cui è ripercorsa tutta la saga di Edipo, la sepoltura di Polinice non è presente e l'opera si conclude con l'esilio di Antigone ed Edipo da Tebe. Come notato da Molinari, “l'intreccio è reso più complesso dalla presenza di Edipo e dall'ordine di espulsione che Creonte gli rivolge, aggiungendolo al divieto di seppellire il corpo di Polinice” (64). Mentre la versione del mito di Eschilo si inserisce, quindi, in una cornice prettamente religiosa, quella di Euripide pone enfasi sulle matrici politiche. L'*Antigone* di Sofocle, elaborata nel 441 a.C., arricchisce il mito di complessità, presentando, come notato da Steiner, una serie di conflitti difficilmente risolvibili e per questo motivo affascinanti ancora oggi:

¹È difficile individuare con esattezza le origini del teatro greco. Knox ritiene che sia possibile rintracciarle nei ditirambi, poemi e canzoni recitati in primavera per onorare Dioniso, dio del vino e della fertilità. Poiché il coro che intonava i ditirambi era composto da cinquanta uomini che danzavano circolarmente giungendo a una sorta di estasi e di perdita di identità individuale, è probabile che il culto di Dioniso sia servito da modello divino per l'attore, il cui scopo era quello di assumere una personalità diversa dalla propria. L'attore che dialogava con il coro venne introdotto da Tespi, considerato quindi il creatore della tragedia così come la intendiamo oggi. Poco tempo dopo, Eschilo introdusse il secondo attore e la sua innovazione segnò il passaggio dalla narrativa drammatica (attore–coro) alla relazione drammatica (attore–attore) e al conflitto drammatico (attore contro attore). Successivamente Sofocle rese lo schema tragico ancora più complesso introducendo un terzo attore e riducendo il ruolo del coro a quello di commentatore degli eventi inscenati (Knox, “Greece” 18–20).

He asks about the limits and the power of the state, and the imperatives [. . .] of private conscience. He does indeed asks about young and old. [. . .] Sophocles asks, and pointedly, about men and women. [. . .] Sophocles asks [. . .] “What really are the hierarchies of love as between father and daughter, husband and wife, brother and sister?” [. . .] We leave the play desperately off-balance. Yet in that disequilibrium, as we try to gain purchase on unanswerable fundamental issues, the very condition of disequilibrium has a kind of tense dignity, a kind of bracing compulsion. We know that we must ask again. (15–16)

Steiner riporta nel suo studio sull'*Antigone* di Sofocle le tre interpretazioni di Hegel, Kierkegaard e Hölderlin, sottolineando quanto sia proprio la ricchezza della fonte a suscitare letture così diverse. Hegel nota un equilibrio perfetto fra la ragion di Stato (Creonte) e quella della famiglia (Antigone), considerandole forze destinate a distruggersi a vicenda in vista di un'armonia futura (processo di tesi-antitesi-sintesi); Kierkegaard indaga la peculiarità di Antigone, trovando la causa del suo desiderio di morte nell'insopportabile e paradossale identità di figlia del proprio fratello Edipo; Hölderlin sottolinea l'aspetto di impazienza trascendentale dell'eroina, la quale diviene un' *anthiteos* che decide di farsi giustizia da sola senza aspettare l'intervento divino:

I have chosen three of the most powerful, of the most metamorphic of re-creative readings *in extremis*, on purpose, in order to make a simple point. Even the extravagance (in the proper sense of the word 'extravagance'), even the breadth of interpretative arbitrariness and re-creative freedom in Hegel, Hölderlin and Kierkegaard has its sources. And these sources are in Sophocles. (Steiner 9)

Dall'opera sofoclea deriva la maggior parte delle riscritture, ognuna delle quali capace di adattare il mito alle proprie esigenze storiche, provocando quindi reazioni diverse da parte degli spettatori. Secondo Knox, è probabile che uno spettatore dell'*Antigone* sofoclea non trovasse così abominevole il negare la sepoltura a un traditore dello Stato, proprio perché gli interessi della *polis* erano essenziali per il cittadino ateniese:

For in the opening scenes of the Sophoclean play Creon is presented in a light that the original audience was certain to regard as favorable: he is the defender of the city, the eloquent champion of its overriding claim on the loyalty of its citizens in time of danger. His opening speech, a declaration of principles, contains echoes of Pericles' Funeral Speech; since that speech was delivered in the winter of 431–30 B.C., long after the first performance of *Antigone*, it seems likely that these phrases come from the common stock of democratic patriotic oratory. The particular action that Creon tries to justify by this general appeal, the exposure to Polynices' corpse, may have caused the audience some uneasiness, but on his main point, that loyalty to the city takes precedence over any private loyalty, to friends or family, they would have agreed with him. As the chorus obviously does. (“Introduction” 37)

Nella versione di Anouilh, scritta a Parigi nel 1944, il personaggio di Antigone è chiaramente una personificazione della Resistenza francese e le guardie di Creonte, caratterizzate dal linguaggio volgare e dai comportamenti violenti, una raffigurazione delle truppe fasciste francesi. Nella versione di Brecht, messa in scena nel 1948, Creonte riecheggia indubbiamente Hitler e Antigone il popolo tedesco che avrebbe dovuto resistergli.

La scelta di analizzare comparativamente le riscritture del mito di Antigone elaborate da Alfieri e da Gambaro è dovuta all'interessante disparità dei contesti in cui i due autori inseriscono il mito: tragico per quanto riguarda Alfieri e parodico per quanto riguarda Gambaro.² In particolare, Alfieri costruisce personaggi statici e dal linguaggio fisso in supreme proclamazioni ideali; Gambaro presenta invece personaggi dinamici e dal linguaggio ibrido che combina il registro colloquiale a quello poetico.

L'*Antigone* viene elaborata da Alfieri nella seconda metà del Settecento, epoca in cui il Piemonte sabaudo vive un momento di inquietudine dopo il periodo delle grandi riforme di Vittorio Amedeo II. Questi aveva attuato una politica antinobiliare basata sulla distruzione del feudo, sulla ricompilazione delle vecchie leggi e sulla abolizione di antichi privilegi. Aveva inoltre promosso l'organizzazione di un'accademia militare e laicizzato l'Università di Torino. Il suo successore Carlo Emanuele III aveva introdotto la meritocrazia nelle gerarchie militari, favorendo anche coloro di non nobile nascita, ma in seguito, concentrando nelle sue mani ogni potere, si era reso sostenitore di una politica assolutistica ed era arrivato addirittura a proibire la libertà di stampa e a censurare i lavori di molti intellettuali e scrittori. Il conte Alfieri, nato da una famiglia di ricca nobiltà terriera, fa propria, dunque, l'inquietudine di questo periodo, manifestando nelle sue opere l'insofferenza per qualsiasi forma di monarchia, che per lui è espressione di tirannia sempre e comunque. Nel trattato *Del principe e delle lettere*, di poco successivo all'*Antigone*, Alfieri parla del rapporto fra potere e intellettuali sottolineando quanto sia importante per il letterato non sottostare a nessun principe per avere la possibilità di porsi come voce di libertà. Come riassume Giorgio Bàrberi Squarotti:

Secondo l'Alfieri, in questa situazione, non può proporsi, per lo scrittore, che la completa autonomia nei confronti del potere politico, di quel principe che è, inevitabilmente, per la logica stessa del potere, un tiranno, tanto più assoluto, poi, nei tempi moderni in cui il perfezionamento della vita civile, la diffusione della stampa e della cultura, la simiglianza dei regimi assoluti in tutta l'Europa, permettono un esercizio di costrizione e di oppressione molto più perfetto che nell'antichità. (107)

²Per "tragedia" mi riferisco ad un'opera di genere drammatico di stile elevato, che rappresenta personaggi mitici o storici alle prese con situazioni terribili, dalle quali finiscono schiacciati. Per "parodia" mi riferisco, riprendendo Linda Hutcheon, a una forma di imitazione caratterizzata da inversione ironica e distanza critica che marcano differenza piuttosto che somiglianza. L'etimologia del termine "parodia", come spiega Rose, viene generalmente fatta risalire alla letteratura greca classica. Dato che "para" può essere tradotto per indicare sia "vicinanza" che "opposizione", la "parodia" era la "canzone imitativa" interpretata in opposizione a un'altra già nota, tenendone in parte le espressioni ma applicandole ad un altro argomento.

Ciò che interessa mostrare all'Alfieri è quindi, secondo Bàrberi Squarotti, la “patologia moderna del principe” (108) ossia il grado estremo di potere a cui è giunto utilizzando tutti i mezzi a sua disposizione e oltrepassando tutti i limiti della religione e della morale. E proprio il superamento dei limiti implica la tragedia come genere letterario per eccellenza e il tiranno come unico protagonista. Il teatro, capace di persuadere grazie ai potenti mezzi espressivi, diviene luogo prescelto per rivelare le tremende efferatezze del principe moderno. Al tiranno corrisponde l'uomo o, nel caso di Antigone, la donna libera, capaci di sfidare l'exasperazione dispotica con l'exasperazione della propria virtù.

Nella scelta della tragedia Ferroni individua da parte di Alfieri la volontà di cimentarsi in un'espressione originale rivolta agli animi “di forte sentire” e lontana dai compromessi del teatro borghese. Alfieri sceglie spesso di rappresentare le sue opere davanti a un pubblico scelto di pochi eletti e nella sua autobiografia (la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*) riporta i commenti e le reazioni alle sue opere. La sua *Antigone*, ideata, stesa e verseggiata seguendo un metodo che lo scrittore applica anche alle tragedie successive, è elaborata dopo la lettura della versione del mito riportata da Stazio e viene letta nel 1776 alla società letteraria “La Sampaolina” di Torino. Alfieri riceve numerose lodi, tanto da scrivere nella sua *Vita*: “Me ne andai a casa pienissimo di me, dall'entusiasmo e dalla scossa della lettura, ebbi gran pena a pigliar sonno, e pensando alla mia fama, m'addormentai finalmente in questa dolce chimera” (Alfieri 258).

L'*Antigone* è successivamente rappresentata a Roma il 20 novembre del 1782 con Alfieri stesso nella parte di Creonte. La scelta di impersonare il tiranno da parte di uno scrittore resosi portavoce della libertà è significativa per l'interpretazione dell'opera come conflitto irriducibile assoluto e a-storico fra due personaggi eccezionali, che divengono specchio l'uno dell'altro: il tiranno e l'uomo o la donna liberi. Del resto, molti critici si sono soffermati sull'ideologia complessa e per certi versi contraddittoria dello scrittore, sospesa fra illuminismo e anti-illuminismo, intollerante verso le costrizioni sociali, le gerarchie militari e l'assolutismo monarchico ma, allo stesso tempo, propugnatrice di quel “forte sentire”, quell'eccezionalità virtuosa di stampo nettamente aristocratico. Se da una parte, infatti, come altri nobili suoi coetanei, Alfieri legge Montesquieu, Voltaire, Helvétius e Rousseau, dall'altra, come riporta Ferroni, giudica l'intero secolo dei lumi “niente poetico e tanto ragionatore” (472) e lo ritiene intriso di valori materialistici e borghesi. La sua scelta di dedicarsi alle lettere deriva quindi dalla volontà di ritagliarsi uno spazio privilegiato al di fuori del sistema di potere incarnato dalla monarchia assolutista, colpevole secondo lui di soggiogare la letteratura e i letterati per l'esaltazione del proprio potere. Come scrive efficacemente Bàrberi Squarotti:

Se la letteratura in tempo di principato è sostanzialmente letteratura di corte, encomiastica, al servizio del sovrano, asservita ad esso, ecco che l'unica possibilità di fare letteratura autentica, eticamente e politicamente capace di ammonire e di ammonire e ammaestrare e dire la verità, sarà di scrivere senza legarsi a nessun principe, restando libero ed esercitando il compito di incitatore della libertà e di correttore dei costumi indegnamente servili. (109)

Questa scelta, però, si rivela ben presto una sorta di privilegio destinato a chi, come lui, ne è “degno” e lo conduce a un radicalismo intellettuale quasi ossessivo, fino a ribaltarsi in posizioni decisamente reazionarie. Il letterato diviene quindi contemporaneamente Antigone e Creonte, portavoce di libertà ma allo stesso tempo tiranno di se stesso, condannato alla solitudine e alla malinconia. Secondo Norbert Jonard:

L'idea d'aristocrazia, che storicamente non aveva più un avvenire, è così restaurata ma il letterato che l'incarna, separato da tutte le classi sociali, si ritrova solo, condannato al rifiuto e al disprezzo dei suoi contemporanei, irridito in un sogno di sovrumano, prigioniero d'una visione pessimistica del mondo che volta le spalle alla storia. (25)

L'a-storicità nell'opera di Alfieri è stata notata anche da Mineo il quale, studiando le diverse redazioni dell'opera, ha notato una progressiva riduzione della tematica politica e un avanzamento di quella individuale. L'idea originaria di denunciare esclusivamente l'utilitarismo razionale di Creonte (specchio di quell'utilitarismo borghese tanto disprezzato da Alfieri) e di sublimare invece l'idealismo eroico di Antigone, spinta ad adempiere le leggi universali e non scritte della natura, lascia spazio, quindi, a una riflessione ulteriore sulla contraddittorietà di quell'utilitarismo in quanto portatore di morte e non di felicità a livello personale: “L'intuizione originaria si sposta via via in direzione di un addensamento di significati, per cui la prima tematica o, meglio, la tematica prima dominante tende ad arricchirsi di una potenziata dimensione esistenziale. La tematica politica cede cioè spazio ed evidenza ad una problematica individuale e familiare” (Minea 196).

Il passaggio dallo storico all'a-storico e dal politico al personale sono evidenti soprattutto nelle conversazioni fra Emone (innamorato di Antigone) e suo padre Creonte. Le considerazioni di ordine politico, in cui Emone avverte il padre del malcontento dei cittadini riguardo alla decisione di punire Antigone e delle possibili conseguenze a livello politico, presenti sia nella versione di Sofocle e sia in una precedente redazione di Alfieri, sono ridimensionate nella versione definitiva di Alfieri, in cui Creonte ed Emone fanno invece riferimento al rapporto padre/figlio:

CREONTE	Tralascia di opporti, o figlio, a mie paterne viste. Non ho di te maggior, non ho più dolce cura, di te: solo mi avanzi; e solo di mie fatiche un dì godrai. Vuoi forse farti al tuo padre, innanzi tempo, ingrato? (II, vv. 106–11)
ENONE	Oh cielo! a morte infame? . . . Oh padre! nol credo io, no; tu nol farai. Consiglio, se non pietade, a raddolcir l'acerbo tuo sdegno vaglia. (II, vv. 199–202)

CREONTE	Iniquo figlio! ... Il padre ami così?
ENONE	T'amo quant'essa; e il cielo ne attesto.
CREONTE	Ahi duro inciampo! — Inaspettato ferro mortal nel cor paterno hai fitto. Fatale amore! al mio riposo, al tuo, e alla gloria d'entrambi! Al mondo cosa non ho di te più cara ... Amarti troppo è il mio solo delitto ... (III, vv. 68–77)

Anche nel personaggio di Antigone l'elemento di assolutezza a-storico e a-politico è maggiore nell'ultima redazione della tragedia. Come notato da Bàrberi Squarotti, la manifestazione della virtù è esasperata, quasi "patologica": "c'è, in rapporto con la patologia del potere, anche una sorta di patologia della virtù, che tende alla suprema esaltazione di un compiacimento di sé del tutto al di fuori di ogni regola politica"(109). Antigone contrappone la sua fiera determinazione all'efferata tirannia di Creonte, giungendo a rinunciare al suo amore per Emone e a desiderare la morte. Si noti la lapidarietà di alcuni versi pronunciati da Antigone: ad Argia, moglie di Polinice, dice: "morte aspetto, e la bramo" (I, v. 190); ad Emone, che cerca di convincerla ad accettare la sua proposta di matrimonio o perlomeno a fingere di accettarla per placare la furia di Creonte, implora: "lascia ch'io mora, se davvero tu m'ami" (III, v. 301); sempre rivolta ad Emone che le dice di voler morire con lei: "Vivi, Emon, tel comando... In noi l'amarci / delitto è tal, ch'io col morir lo ammendo; / col viver, tu." (III, vv. 324–26); ed infine si noti il rapido scambio di battute con Creonte:

CREONTE	Scegliesti?
ANTIGONE	Ho scelto.
CREONTE	Emon?
ANTIGONE	Morte.
CREONTE	L'avrai.

(IV, v. 1)

In quest'ultimo caso, Alfieri esprime alla perfezione il suo desiderio di concisione e di assolutezza classica racchiudendo ben cinque battute in un solo verso. Tuttavia, in molte parti dell'opera, le spezzature, i silenzi e le sospensioni sembrerebbero nascondere una certa malinconia di fondo, un'irrequietezza che intacca l'aspirazione eroica di Antigone. Queste peculiarità linguistiche riecheggerebbero la contraddittorietà intrinseca nel comportamento dell'eroina: il suicidio, unica azione da lei ritenuta valida per tener testa alla follia del potere, non farebbe altro che riconfermare il potere stesso:

Il personaggio virtuoso, non concorrendo a quel potere che è sempre corruttore e malato, non può avere altri scopi e motivazioni al di fuori della pura e

astratta proclamazione dei valori in faccia al tiranno, del compiacimento di sé, della nobilissima proclamazione di incontaminatezza, al di fuori di ogni volontà di azione che non sia il gesto esclusivamente negativo della fuga dalla gara per il potere nel momento stesso in cui decida di opporsi ad esso e di combattere il tiranno [. . .] in questo modo finendo a lasciare al tiranno tutto lo spazio per esercitare la sua tirannia: di qui la scelta della morte che tanti personaggi virtuosi dell'Alfieri compiono. (Bàrberi Squarotti 112)

Il conflitto irrisolto tra dispotismo e libertà del mito di Antigone passa da una dimensione “telescopica” ad una “microscopica” in quanto specchio, oltre che del rapporto fra intellettuali e potere nel Settecento delle monarchie assolute, anche di una lacerazione interna allo scrittore stesso il quale lotta malinconicamente contro quel tiranno che, come analizzato da Giacomo Debenedetti, costituisce parte di lui. L'uomo libero e incapace di accettare il mondo attorno a sé si pone in rapporto dialettico con l'aristocratico solitario rassegnato allo *status quo* delle cose e che, come uno dei suoi personaggi:

[. . .] non ha voglia di vivere e trova nella presenza del tiranno un buon pretesto per togliersi di mezzo, lasciando l'impressione che la colpa della sua morte sia dell'altro; se il tiranno non ci fosse, dovrebbe inventarlo, gli serve per elaborare i suoi processi distruttivi, trasformando la propria morte da soggezione a un destino in evento significativo, circondato di gloria. (Bàrberi Squarotti 139)

L'*Antígona furiosa* di Gambaro si distingue nettamente dall'opera italiana perché inserita in un contesto completamente diverso. Le peculiarità più profonde che desidero analizzare in questo lavoro ruotano intorno a due nuclei fondamentali: la conflittualità intrinseca alla produzione teatrale argentina di cui *Antígona furiosa* è esempio; l'ambientazione dell'opera, riconducibile al terribile momento della *guerra sucia* e dei *desaparecidos*.

Come riportato da Becky Boling, Gambaro si è mostrata spesso infastidita dall'etichetta di “teatro dell'assurdo” usata per analizzare la sua opera teatrale, ritenendo che questa etichetta appartenga ad una sorta di colonialismo culturale europeo. L'autrice ha invece spesso ricondotto le sue opere alla tradizione del *grotesco criollo*, utilizzato dal drammaturgo argentino Armando Discépolo nel decennio 1920–30 e caratterizzato dalla combinazione di comico e patetico, dall'incapacità dei personaggi di conoscere se stessi, dalla mancanza di risoluzione del dilemma. Gambaro si fa quindi portavoce di una cultura complessa perché da una parte lacerata a causa dell'estirpazione della cultura indigena e dall'altra parte ricca di elementi di culture straniere. Come afferma Gambaro in un'intervista rilasciata a Joaquín Navarro Benítez:

Mis obras responden a un mestizaje cultural producido por la colonización y la emigración europea después del casi total arrasamiento de las culturas indígenas. Con el tiempo, esa transposición cultural se entrecruzó con nuestra historia y nuestras vivencias personales y colectivas dentro de un encuadre

político-social determinado, se sedimentó y quedó un producto autónomo, un teatro autónomo. Y esta cultura mestiza es la que nos permite estar abiertos a todos los aportes, recibirlos y transformarlos, pasarlos por el cedazo de una cultura abierta y una óptica argentina.

[Le mie opere rispondono a un meticcio culturale prodotto dalla colonizzazione e dall'emigrazione europea dopo la distruzione quasi totale delle culture indigene. Con il tempo, questa trasposizione culturale si è incrociata con la nostra storia e il nostro vissuto personale e collettivo all'interno di un'inquadratura sociale e politica determinata; si è sedimentata ed è restata come prodotto autonomo, un teatro autonomo. Questa cultura meticciosa ci permette di essere aperti a tutti gli apporti, di riceverli e trasformarli, passarli per il setaccio di una cultura aperta e di un'ottica argentina.]³

Anche *Antígona furiosa* è inserita all'interno della "cultura aperta" di cui parla la scrittrice. Il mito di Sofocle, trasposto nell'Argentina del 1986, diviene grazie a Gambaro un testo attuale di riflessione sulle atrocità della dittatura militare e di rivolta ad essa. Come spiega la stessa autrice nell'intervista citata poco fa:

Ya hablamos antes de que yo trabajo mucho con la apropiación, tomé este mito como he tomado cualquier historia que ha llegado a mí por distintas vías. Pero yo sabía que iba a superar la idea de Sófocles, en el sentido de que yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia.

[Ho già accennato che io lavoro molto con l'appropriazione. Ho preso questo mito così come ho preso qualsiasi storia che mi sia arrivata per vie diverse, però già sapevo che avrei superato l'idea di Sofocle, nel senso che avrei parlato con la voce di una donna latinoamericana e con le voci di tante donne che nel mio paese hanno fatto la stessa cosa di Antigone che disobbedì agli ordini del re Creonte e buttò un pugno di terra sul cadavere di suo fratello, rispettando quindi la tradizione di seppellire i propri morti. Antigone è ognuna delle Madri di Plaza de Mayo che hanno pagato con la propria vita la loro disobbedienza.]

Il testo di Gambaro, successivo ad altre riscritture sudamericane del mito di Antigone come *Antígona Vélez* (1950) di Leopoldo Marechal o *La pasión según Antígona Pérez* (1968) di Luis Rafael Sánchez, dialoga con il testo sofocleo contestualizzandolo nell'Argentina contemporanea. Come spiega Hutcheon, affinché la parodia sia efficace, è necessario che il lettore o spettatore individui il "doppio dialogo" del testo; Gambaro conta quindi sulla capacità del suo pubblico di deco-dificare l'opera per coglierne l'aspetto di denuncia. Al fini della comprensione si ritiene quindi utile tracciare qui di seguito una sintesi della situazione socio-politica a cui l'opera fa riferimento.

³Tutte le traduzioni dallo spagnolo all'italiano sono a cura dell'autrice dell'articolo.

Antígona furiosa parla indubbiamente degli anni della dittatura militare in Argentina (1976–83). Nel 1976, il colpo di stato da parte della giunta militare guidata dal generale Videla pose fine alla Presidenza di Isabel Perón e instaurò quello che venne definito eufemisticamente *proceso de reorganización nacional*, caratterizzato da violenza ed abusi. La Giunta militare di Videla, Viola, Galtieri e Bignone tentò, da una parte, di risolvere i problemi economici aprendo l'economia ad investimenti provenienti da capitali esteri e bloccando l'inflazione; d'altra parte, cercò di soffocare qualsiasi tentativo di protesta da parte dei dissidenti. Decine di migliaia di persone, sospettate di appartenere ad organizzazioni studentesche, sindacali o politiche o che si riteneva potessero minare le decisioni della giunta vennero arrestate, torturate e segretamente uccise, creando il fenomeno dei *desaparecidos*, coloro che, una volta arrestati, non risultavano nei registri dei commissariati di polizia e di cui dunque era impossibile ricevere notizie. Delle circa 30.000 persone scomparse, 3000 vennero fatte precipitare nell'Oceano Atlantico o nel Río de la Plata utilizzando i famigerati “voli della morte”. La repressione divenne così forte che la giunta militare decise di colpire non solo attivisti politici ma anche chi avesse semplicemente simpatizzato per associazioni di carattere sociale o umanitario. Tutte le operazioni avvennero in segreto per evitare ripercussioni da parte di paesi esteri e durarono fino al 1983, anno in cui il generale Bignone venne costretto, anche a seguito della pressione internazionale, ad indire libere elezioni dalle quali uscì eletto il radicale Raul Alfonsín. Questi pose fine alla dittatura e consentì l'apertura di oltre 2000 processi nei confronti dei militari ritenuti colpevoli di sparizioni, abusi e torture. *Antígona furiosa* si inserisce quindi nel periodo immediatamente successivo alla dittatura, quando numerose furono le iniziative da parte di artisti costretti all'esilio durante quegli anni di denunciare finalmente cosa fosse successo. Sembra utile comunque concludere questa sintesi ripercorrendo le ultime tappe della storia della *guerra sucia*: dopo alcuni processi, il Presidente Menem concesse l'indulto per i reati ascritti a militari e politici nel 1989. Queste leggi vennero dichiarate incostituzionali dalla Corte Suprema di Giustizia Argentina nel 2005, sotto la presidenza di Néstor Kirchner, consentendo quindi la riapertura dei processi. Tuttavia, Julio Jorge López, attivista detenuto negli anni della dittatura chiamato a testimoniare, scomparve lo stesso giorno della sua deposizione. Alcune associazioni umanitarie hanno notato in questa sparizione un tentativo da parte del governo democratico di ostacolare i procedimenti contro i responsabili e il Premio Nobel per la Pace Rodolfo Pérez Esquivel ha definito López “come il desaparecido numero 30.001” (“Julio López”). Questa triste vicenda nella storia argentina continua dunque a mantenere lati oscuri ancora oggi.

Antígona furiosa inizia con la protagonista impiccata, circondata da fiori appassiti e vestita con un abito sporco che inizia a muoversi davanti agli altri due personaggi, Corifeo e Antinoo:

Antígona ahorcada. Ciñe sus cabellos una corona de flores blanca, marchitas. Después de un momento, lentamente, afloja y quita el lazo de su cuello, se acomoda el vestido blanco y sucio. Se mueve, canturreando. Sentados junto a una mesa redonda, vestidos con trajes de calle, dos hombres toman café.

El Corifeo juega con una ramita flexible, rompe pequeños trozos de la servilleta de papel y se las agrega a modo de flores. Lo hace distraído, con una sonrisa de burla. (197)

[Antigone impiccata. Una corona di fiori bianchi, appassiti, cinge i suoi capelli. Poco dopo, lentamente, allenta la corda dal collo e se la toglie, poi si sistema il vestito bianco e sporco. Si muove, canticchiando. Seduti attorno a un tavolo rotondo, indossando abiti di strada, due uomini bevono caffè. Il Corifeo gioca con un rametto flessibile, strappa pezzettini dal tovagliolo di carta e li unisce come se fossero fiori. Lo fa distrattamente, con un sorriso di burla.]

L'opera di Gambaro inizia dove quella di Sofocle è terminata: attraverso una sorta di "resurrezione" testuale, l'Antigone della scrittrice argentina racconta un'altra storia, diversa da quella antica. Come sottolineato all'inizio di questo lavoro, l'aspetto parodico di quest'opera è rintracciabile soprattutto a livello linguistico, in quanto Antígona dialoga in tono tragico e Corifeo e Antinoo in tono burlesco. Inoltre, il registro poetico si mescola a quello colloquiale e ci sono numerosi riferimenti intertestuali: Antígona è paragonata all'Ofelia di Shakespeare da Corifeo e Antinoo i quali sono immediatamente identificabili come due *porteños* perché parlano con il *vos* e coniugano i verbi accentandoli alla fine:

CORIFEO ¿Quién es ésa? ¿Ofelia? (*Ríen. Antígona los mira*) Mozo, ¡otro café!

ANTÍGONA (*canta*) "Se murió y se fue, señora;
Se murió y se fue;
El cespéd cubre su cuerpo,
Hay una piedra a sus pies."

CORIFEO Debiera, pero no hay. ¿Ves céspe? Ves piedra? ¿Ves tumba?
ANTINOO ¡Nada!

ANTÍGONA (*canta*) "...un sudario lo envolvió;
Cubrieron su sepultura
Flores que el llanto regó."

(*Mira curiosamente las tazas*): ¿Qué toman?

CORIFEO Café.

ANTÍGONA ¿Qué es eso? Café.

CORIFEO Probá.

(197–98)

[CORIFEO Chi è quella? Ofelia? (*Ridono. Antigone li guarda*). Cameriere, un altro caffè! ANTIGONE (*canta*:) "Morì e se ne andò, signora; / morì e se ne andò; / il prato copre il suo corpo, / c'è una lapide ai suoi piedi." CORIFEO Dovrebbe, però non c'è. Vedi un prato? Vedi una lapide? Vedi una tomba? ANTINOO Niente. ANTIGONE (*canta*:) "...un sudario lo avvolse; / coprirono la tomba / fiori che il pianto inaffidò." (*Guarda le tazze con curiosità*:) Che bevete? CORIFEO Caffè. ANTIGONE Che cos'è? Caffè. CORIFEO Prova.]

Come afferma efficacemente Irmtrud König, il riferimento ad Ofelia è dovuto forse ai temi dell'usurpazione, della morte e della fragilità presenti in entrambi i personaggi piuttosto che ad un'identificazione della protagonista con il modello di donna tipico della mentalità patriarcale. Quest'ultimo è rappresentato invece, secondo König, da un altro riferimento intertestuale: i versi della poesia "Sonatina" di Rubén Darío recitati da Corifeo: "Está triste, / qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa" (204) ["È triste, / che avrà la principessa? / I sospiri scappano dalla sua bocca di fragola"].

Durante tutta l'opera, Antígona riprende alcune parti della tragedia sofoclea commentandole e modificandole. Parla di tutto ciò che è stato taciuto nell'opera greca e cioè dei suoi sentimenti nei confronti di sua sorella Ismene, dell'amato Emone e dell'odiato Creonte. L'eroina svolge dunque una duplice funzione di personaggio e narratore, denunciando la dicotomia vittima/carnefice della situazione politica dell'Argentina di quegli anni e criticando l'atteggiamento della Chiesa, cieca come Tiresia e colpevole di non aver denunciato le atrocità della dittatura:

CORIFEO ¡No preocuparse! Vendrá Tiresias, y aunque ciego, Tiresias sacerdote, ¡arregla todo!

ANTÍGONA La raza entera de los sacerdotes ama el dinero. En boca de Tiresias, la verdad y la mentira están mezcladas.
(214)

[CORIFEO Non si preoccupi! Verrà Tiresia e, anche se cieco, il sacerdote Tiresia sistema tutto! ANTIGONE la razza intera dei sacerdoti ama il denaro. In bocca a Tiresia, verità e menzogna sono mescolate.]

Così come Antígona rivive, narrandola, la sua storia ricostruendo dialoghi con personaggi assenti sulla scena, Corifeo assume di tanto in tanto la voce di Creonte, entrando nello scheletro del tiranno. È possibile quindi individuare una denuncia contro la stessa popolazione argentina che, restando silenziosa, si è resa complice degli orrori durante la dittatura. Del resto, Marla Carlson, che ha più volte diretto il testo teatrale di Gambaro, ha colto in Corifeo e Antinoo i tratti tipici di quella parte della popolazione argentina che è rimasta cieca per passività o per cinismo.

Si ricordi a questo proposito il bellissimo e pluripremiato film *La historia oficial* (1985) di Luis Puenzo, in cui la presa di coscienza della protagonista avviene dopo la dittatura, grazie al ritorno di un'amica esiliata e all'incontro con una *Madre de Plaza de Mayo*. In Corifeo e Antinoo la presa di coscienza non avviene; i due continuano a bere, brindando "que la paz haya vuelto" [che la pace sia tornata] (200) e denigrando Antígona. Quest'ultima compie dei movimenti molto precisi, camminando fra morti "invisibili" per Corifeo e Antinoo ma ben visibili per lei: "Antígona camina entre sus muertos, en una extraña marcha donde cae e se incorpora, cae y se incorpora. Antígona. ¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?" (200) [*Antigone cammina fra i suoi morti compiendo una strana marcia in cui cade e si rialza, cade e si rialza. Antigone. Cadaveri! Cadaveri! Calpesto morti! Mi circondano dei morti! Mi accarezzano... mi abbracciano... Mi chiedono... Che cosa?*].

Come notato da Taylor e da Carlson, questi movimenti riecheggiano quelli delle *Madres de Plaza de Mayo*, le madri di tanti *desaparecidos* che a partire dal 1977 hanno coraggiosamente cominciato a camminare attorno alla Plaza de Mayo ogni giovedì alle tre e mezzo indossando dei fazzoletti bianchi sulla testa e trasportando foto o immagini dei loro figli scomparsi.

Così come Corifeo e Antinoo, molta gente riteneva le madri “pazze” e le loro richieste inutili: “The *porteños* taunt Antígona, much as Renée Epelbaum, one of the fourteen founding Madres, recalls some fellow Argentines jeering at them sometimes or, more often, crossing the street to avoid being seen close to the “mad-women” of the Plaza as they were called” (Taylor 88). Più volte nel testo Corifeo condanna la “pazzia” di Antígona: “Y la loca esa que debiera estar ahorcada” (200) [E quella pazza che dovrebbe stare impiccata]; “Que nadie gire —se atreva— gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto. Nadie hay tan loco que desee morir” (201) [Che nessuno giri —si azzardi— a girare girare come una pazza di fronte al cadavere insepulto, insepulto, insepulto. Non c’è nessuno così pazzo che desideri morire]; “¿Cuál era su culpa? Haber escuchado a la loca” (209) [Qual era la sua colpa? Aver ascoltato la pazza]. Ma Antígona si difende dagli attacchi di Corifeo sottolineando che il vero pazzo è lui, colpevole di ingiustizie e soprusi:

CORIFEO Hiciste lo que prohibí.
ANTÍGONA Reconozco haberlo hecho y no lo niego.
ANTINOO (*asustado*) ¡No lo niega!
CORIFEO Transgrediste la ley.
ANTÍGONA No fue Dios quien la dictó ni la justicia.
CORIFEO Te atreviste a desafiarme, desafiarme.
ANTÍGONA Me atreví.
CORIFEO ¡Loca!
ANTÍGONA Loco es quien me acusa de demencia.
(203)

[CORIFEO Hai fatto ciò che io ho proibito. ANTIGONE Riconosco di averlo fatto e non lo nego. ANTINOO (*spaventato*) Non lo nega! CORIFEO Hai trasgredito la legge. ANTIGONE Non è stato Dio che l’ha consigliato e neanche la giustizia. CORIFEO Ti sei azzardata a sfidarmi, sfidarmi. ANTIGONE Mi sono azzardata. CORIFEO Pazza! ANTIGONE Pazzo è chi mi accusa di pazzia.]

La “pazzia” di Antígona è in realtà un coraggioso atto di resistenza e testimonianza rivolto al pubblico: “Los vivos son la gran sepultura de los muertos”(202) [I vivi sono la grande sepoltura dei morti] afferma Antígona; le madri sono le portavoce dei propri figli assenti poiché rompono il silenzio della paura e dell’indifferenza e raccontano la propria storia, denunciando i soprusi.

La morte di Antígona, che avviene consapevolmente e pubblicamente di fronte a Corifeo e ad Antinoo, sancisce la vittoria di chi fino alla fine non asseconda il potere ma assume la responsabilità delle proprie azioni. Da qui il carattere prettamente storico e politico dell’opera di Gambaro la cui eroina, diversamente da

quella di Alfieri, “se da muerte. Con furia” (217) [si dà morte. Con furia], suggerendo al pubblico in sala di non adagiarsi sulle azioni eroiche di pochi, ma di agire collettivamente e responsabilmente per evitare la complicità con il potere. Come il Galileo Galilei brechtiano, Antígona sembra ribadire l'infelicità di una terra che ha bisogno di eroi: “Unglücklich das Land, das Helden nötig hat” (Brecht 80) [Infelice il Paese che ha bisogno di eroi].

In conclusione, dopo aver accennato alle numerose versioni e interpretazioni del mito di Antigone, con questo lavoro si è cercato innanzi tutto di tracciare un profilo del contesto storico e sociale in cui hanno operato Alfieri e Gambaro (l'Italia del 1776 e l'Argentina del 1986) e successivamente di individuare nelle loro riscritture due diverse posizioni rispetto al mito di Antigone, soffermandosi sulla spinta a-storica e a-politica dell'opera dello scrittore italiano e su quella storica e politica dell'opera della scrittrice argentina. Infatti, mentre nell' *Antigone* di Alfieri lo stile tragico e i personaggi statici divengono funzionali all'enfatizzazione della tematica individuale piuttosto che a quella politica, nell' *Antígona furiosa* di Gambaro lo stile parodico e i personaggi dinamici divengono la chiave per coglierne l'aspetto di denuncia politica. Come individuato da Steiner, il mito di Antigone è così polisemico e ricco di ambiguità che ognuna delle sue metamorfiche interpretazioni può ritenersi autorevole, valida e capace di porci ulteriori domande.

Bibliografia

- Alfieri, Vittorio. “Antigone.” *Tragedie*. A cura di L. Toschi. Firenze: Sansoni, 1985. Print.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. “Lo spettacolo del Tiranno: le tragedie dell'Alfieri.” Ioli 107–29.
- Boling, Becky. “Reenacting Politics: The Theatre of Griselda Gambaro.” *Latin American Women Dramatist*. Ed. Catherine Larson and Margarita Vargas. Bloomington: Indiana UP, 1998. 3–22. Print.
- Carlson, Marla. “Antigone's Bodies: Performing Torture.” *Modern Drama* 46.3 (2003): 381–403. Print.
- Debenedetti, Giacomo. *Vocazione di Vittorio Alfieri: tra biografia e scrittura alla ricerca dello «sconosciuto se stesso»*. Milano: Garzanti, 1995. Print.
- Doniger, Wendy. *The Implied Spider: Politics and Theology in Myth*. New York: Columbia UP, 2011. Print.
- Ferroni, Giulio. “Vittorio Alfieri.” *Storia della letteratura italiana dal Cinquecento al Settecento*. Torino: Einaudi, 1991. 461–84. Print.
- Gambaro, Griselda. “Antígona furiosa.” *Teatro* 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989. 195–217. Print.
- . “La transparencia del tiempo: entrevista a Griselda Gambaro.” Intervista di Joaquín Benítez Navarro. *Cyber Humanitatis* 20 (2001). Web. 1 magg. 2011. <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>>.
- Gioanola, Elio. “Alfieri: la malinconia, il doppio.” Ioli 131–44.

- La historia oficial*. Dir. Luis Puenzo. Perf. Norma Aleandro, Héctor Alterio, and Chunchuna Villafañe. Almi Pictures, 1985. Film.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985. Print.
- Ioli, Giovanna, ed. *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione: atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmissano, San Salvatore Monferrato, 22–24 settembre 1983*. N.p.: n.p., 1985. Print.
- Jonard, Norbert. “Illuminismo e antilluminismo nell’Alfieri.” Ioli 17–34.
- “Julio López e la responsabilità di Kirchner.” *Peacelink: telematica per la pace*. Peacelink, 15 ott. 2006. Web. <<http://www.peacelink.it/latina/a/19065.html>>.
- Knox, Bernard. “Greece and the Theater.” Sophocles 13–30.
- . “Introduction to *Antigone*.” Sophocles 35–53.
- König, Irmtrud. “Parodia y transculturación en *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.” *Revista Chilena de Literatura* 61 (2002): 5–20. Print.
- Mineo, Nicolò. “Per una storia dell’*Antigone* di Alfieri.” Ioli 195–204.
- Molinari, Cesare. *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre*. Bari: De Donato, 1977. Print.
- Ricuperati, Giuseppe. “Intellettuali e istituzioni della cultura nello Stato Sabaudo della seconda metà del ’700.” Ioli 3–15.
- Rose, Margaret A. “Defining Parody.” *Southern Review* 13.1 (1980): 5–20. Print.
- Sophocles. *The Three Theban Plays*. Trans. Robert Fagles. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. Print.
- Steiner, George. *Antigones*. Exeter: U of Exeter P, 1979. Print.
- Taylor, Diana. “Rewriting the Classics: *Antígona furiosa* and the Madres de la Plaza de Mayo.” *Perspectives on Contemporary Spanish American Theatre*. Ed. Frank Dauster. Lewisburg: Bucknell UP, 1996. 77–93. Print.
- Wannamaker, Annette. “‘Memory Also Makes a Chain’: The Performance of Absence in Griselda Gambaro’s *Antígona furiosa*.” *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 33.3 (2000): 73–85. Print.
- Winnington-Ingram, R. P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge UP, 1980. Print.